

Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX

Sonia Gomes Pereira¹

Resumo

Este artigo discute alguns pontos primordiais na revisão crítica da arte brasileira do século XIX e início do XX. São eles: a questão de uma melhor conceituação do termo *acadêmico* em relação aos estilos artísticos; a dificuldade de entender a produção artística brasileira fora do esquema sequencial de estilos – usualmente utilizado para a apresentação da arte europeia; e a discussão sobre o papel da Academia Imperial de Belas Artes e o projeto cultural do Império de construção de uma identidade nacional – destacando, neste último tópico, a relação entre a produção artística e as teorias sociais da época.

Palavras-chave

Historiografia e crítica de arte, estilos artísticos, arte brasileira do século XIX, Academia Imperial de Belas Artes.

Recebido em 17 de março de 2011

Aprovado em 8 de dezembro de 2011

¹ Professora titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
E-mail: sgomespereira@gmail.com

Historiographical Revision of the 19th century Brazilian Art

Sonia Gomes Pereira

Abstract

This article discusses the fundamental aspects of the critical revision of Brazilian art in the 19th and early 20th Centuries, namely: the issue of a better conceptualization of the term *academic* when used with reference to artistic styles; the difficulty of understanding Brazilian artistic production outside the sequential schema of styles – generally used to represent European art; and the discussion concerning the role of the Academia Imperial de Belas Artes (Imperial Academy of the Fine Arts) and the Empire's cultural project for the construction of a national identity – with special attention to the relationship between the artistic production and the social theories of the day.

Keywords

Historiography and art criticism, artistic styles, 19th-century Brazilian art, Academia Imperial de Belas Artes (Imperial Academy of the Fine Arts).



Como já tem sido bastante apontado por bibliografia recente, a arte brasileira do século XIX e início do XX vem sendo submetida a um processo de reavaliação crítica desde os anos 1970 e 1980.

Durante muito tempo quase ignorada e genericamente estigmatizada pela crítica de cunho modernista, toda a produção deste período foi reunida *grosso modo* sob a etiqueta depreciativa de acadêmica, salvo honrosas exceções, como a obra do arquiteto Grandjean de Montigny e alguns poucos pintores, como Almeida Júnior, Visconti e Castagneto.

A literatura recente sobre o assunto – livros, artigos em revistas universitárias e uma boa produção de trabalhos acadêmicos, tais como dissertações e teses, infelizmente ainda pouco divulgados – possibilitou uma nova compreensão de vários aspectos importantes, resultado de novas abordagens e diferentes pontos de vista.

Neste artigo, gostaria de examinar alguns pontos que considero primordiais nesta revisão crítica – alguns que já venho estudando há algum tempo e outros sobre os quais tenho refletido recentemente. São eles: a questão de uma melhor conceituação do termo acadêmico em relação aos estilos artísticos; a dificuldade de entender a produção artística brasileira fora do esquema sequencial de estilos – usualmente utilizado para a apresentação da arte europeia; e a discussão sobre o papel da Academia Imperial de Belas Artes e o projeto cultural do Império de construção de uma identidade nacional – destacando, neste último tópico, a relação entre a produção artística e as teorias sociais da época.

A questão de uma melhor conceituação do termo *acadêmico* em relação aos estilos artísticos

Um problema recorrente na literatura artística – que ainda resiste até os dias de hoje – é a confusão conceitual entre o termo acadêmico e os estilos artísticos europeus da época, em especial com o neoclássico, como se se tratasse de sinônimos.

Na historiografia tradicional, havia-se cristalizado a ideia de que o nosso século XIX vegetara alienadamente no “neoclassicismo ou academicismo”, até ser sacudido pelo modernismo no início do século XX, mais especificamente das décadas de 1910 e 1920.

Esta ideia começou a ser desconstruída a partir de algumas publicações dos anos 1970 e 1980: os livros *História geral da arte no Brasil* e *Arte no Brasil*. Seus autores introduziram, ainda de forma relativamente leve, a compreensão de que outros estilos artísticos – tais como romantismo, realismo, impressionismo e simbolismo – foram tratados pelos artistas brasileiros – embora reconhecessem neles sempre uma abordagem conservadora. Mário Barata fala claramente de um “romantismo acadêmico”² e José Roberto Teixeira Leite demonstra o apreço dos pintores do final do século pelo realismo, impressionismo e simbolismo, enfatizando o caráter mais moderado que estes movimentos adquiriram no Brasil, cuja ligação com a Europa se dava muito mais quando já haviam perdido o caráter radical e vanguardista e tinham sido absorvidos pelos salões numa versão mais palatável ao gosto burguês³. A postura desses autores foi um avanço, pois abriu as portas para uma reflexão mais ampla sobre o que é realmente o academicismo e a maneira como a cultura brasileira lidou com os movimentos europeus a que foi exposta.

Como este ainda é um ponto polêmico em vários trabalhos acadêmicos atuais, acredito que seja importante conceituar melhor o termo *acadêmico* e relacioná-lo com os estilos artísticos. *Acadêmico* não é um estilo, mas um modo específico de ensino e produção artísticos, caracterizado pelo respeito a um sistema determinado de normas.

Quando as academias surgiram na Itália no século XVI, elas constituíram um instrumento importante no projeto renascentista de liberalização das artes visuais. Passar da categoria de artes mecânicas para a de artes liberais implicava, sobretudo, a demonstração efetiva de

2 BARATA, Mário. Século XIX. Transição e início do século XX. In ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1985. v. 1, p. 377-451.

3 LEITE, José Roberto Teixeira. A “Belle Époque”. In: *ABRIL CULTURAL. Arte no Brasil*. Rio de Janeiro, 1979. v. 2, p. 556-605.

que estas artes envolviam um trabalho mental, tão ou mais importante do que o manual. Assim, as academias surgiram, não para fazer o papel das oficinas – onde se aprendia a prática –, mas justamente para fazer o que as oficinas não faziam: a discussão teórica e o estudo do desenho – no sentido da palavra *disegno* – como a ideia primordial da obra.

Logicamente, nas primeiras academias italianas do século XVI – e nas que lhes sucederam nos séculos seguintes em vários países europeus – a teoria apoiava-se na admiração irrestrita pelas obras da Antiguidade greco-romana e do Renascimento italiano.

Mas é muito importante enfatizar que, ao longo da história das academias europeias, a noção do que hoje chamamos de classicismo sempre suscitou enormes polêmicas e controvérsias, tais como as discussões sobre as fontes antigas mais fidedignas.

Além disso, incorporavam-se às academias artistas de índoles muito diversas, que mais tarde a História da Arte vai opor em categorias contrárias, como clássico e anti-clássico. Assim, Rafael, Michelangelo, Bernini, Poussin, Rubens – só para dar alguns exemplos – conviveram mais ou menos harmoniosamente no universo acadêmico, embora suas obras apresentem flagrantes diferenças formais.

Pietro Bellori, talvez a maior autoridade do pensamento acadêmico do século XVII, aceitava todos aqueles artistas no grupo dos Modernos, considerados tão respeitáveis quanto os Antigos gregos e romanos. O que ele não aceitava mesmo e criticava enfaticamente era Caravaggio. A opinião de Bellori pode nos servir para entender melhor o pensamento acadêmico⁴.

Na verdade, o aceitável era o compromisso fundamental do artista com uma concepção idealista da arte – por mais variada que ela pudesse apresentar-se nos aspectos formais efetivos da obra. Assim, a adesão da teoria acadêmica é, sobretudo, à concepção metafísica do mundo. Por este motivo, a longa duração das academias corresponde à primazia do pensamento metafísico no Ocidente. Quando este começou a ser desconstruído, a partir do século XVIII e sobretudo no XIX, as academias passaram a ser crescentemente questionadas até serem vistas como baluartes decadentes de uma tradição esvaziada.

Esta simbiose quase estrutural entre a atuação das academias e a concepção idealista da arte me parece importante para entender um aspecto da arte brasileira do século XIX – e também de parte do

4 BELLORI, Giovanni Pietro. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Roma: Arnaldo Forni Editori, 1977. (Fac-símile da edição de 1692). In: PEREIRA, Sonia Gomes. História, arte e estilo no século XIX. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 128-141, 2005.

XX – que ainda hoje se apresenta um tanto desconcertante a vários historiadores e críticos de arte: a opção quase genérica dos artistas brasileiros pelas versões mais moderadas e conservadoras dos movimentos artísticos europeus. Apesar de, em alguns casos, o discurso ser radical e indicar mesmo rupturas, a prática predominante é de conciliação entre tradição e modernidade.

Esta feição característica da nossa arte naqueles períodos foi, muitas vezes, motivo de sua sistemática desvalorização. É o moderno possível, é o modernismo conservador, são as “ideias fora do lugar”⁵. Persiste, em muitos de nós, um sentimento de inferioridade por não termos sido capazes de enfrentar as rupturas necessárias, não apenas no campo artístico, mas também em muitas outras áreas, como na filosofia, na vida política, nas transformações sociais. É possível que este problema decorra basicamente de duas atitudes nossas.

De um lado, a idealização da cultura europeia como algo absolutamente coerente e homogêneo. Não se trata, aqui, de tomar a posição ingênua de desvalorizar a cultura europeia – como aconteceu muito nos anos de maior polarização ideológica, e ainda perdura no discurso de alguns grupos minoritários.

Como outras culturas – sem entrar aqui em juízos de valor –, a trajetória da cultura europeia é extraordinária e nós, na América, estamos ligados a ela de forma visceral. Não se trata, portanto, de desvalorizá-la, mas de entender que ela não tem a homogeneidade e a coerência que imaginamos. Nisto eu concordo integralmente com o pensamento da historiadora Angela Alonso, quando, em seu livro *Ideias em movimento*, relativiza a nossa ideia recorrente em opor a “pureza” do pensamento europeu à “impureza” do pensamento brasileiro⁶.

De outro lado, parece-me que há uma longa duração no Brasil de um tipo de pensamento idealista, que já se esboça no século XVIII, mas que é consolidado mesmo no XIX e boa parte do XX. A base deste pensamento parece ser o projeto de construção da nação, que foi retomado por sucessivas gerações, frequentemente de forma conflituada – basta, para isto, comparar as diferentes formas de pensar e projetar o futuro do Brasil entre a geração de 1850, a de 1870 e a de 1920, por exemplo.

Este caráter de idealização – que, no nosso caso, não é metafísico, mas de cunho social e político – parece perdurar mais ou menos até os anos

5 SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1981. p. 13-28.

6 ALONSO, Angela. *Ideias em movimento*: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 21-49.

1950, quando um novo conceito de nação e, sobretudo, um novo conceito de relação com o mundo serão forjados. Então, os projetos anteriores de idealização do Brasil vão ser fortemente questionados e rejeitados.

De qualquer maneira, este forte conteúdo idealista da nossa cultura durante o século XIX e boa parte do XX deve estar intrinsecamente ligado às opções mais conservadoras, conciliadoras e “acadêmicas” nas artes visuais. Pelo menos, pode explicar dois de seus aspectos essenciais: a permanência inquestionável da narração – e, portanto, da figuração – e a importância que é conferida ao entendimento pelo público de sua mensagem subliminar.

A dificuldade de entender a produção artística brasileira fora do esquema sequencial de estilos – usualmente utilizado para a apresentação da arte europeia

Outra questão que, até hoje, ainda perturba o entendimento da arte brasileira do século XIX e boa parte do XX é a dificuldade de transplantar para o Brasil o esquema de sucessão dos estilos artísticos, tal como é definido na arte europeia. Os manuais de História da Arte nos apresentam uma sucessão de estilos e movimentos que aprendemos a identificar, fazendo a correlação entre as obras e seu tempo próprio.

Mas esta noção de estilo de época é relativamente recente na História da Arte, datando do século XVIII, especialmente pela enorme repercussão das obras de Winckelmann⁷. Mas não foi sempre assim na literatura artística. Antes, predominava a concepção de estilo de Vasari: o estilo, não como estilo de época, mas como a maneira peculiar do artista⁸.

No entanto, a noção de estilo de época teve uma importância cada vez maior ao longo do XIX, sendo, inclusive, a estrutura básica do determinismo. Esta é a História da Arte feita tanto por Semper⁹ quanto por Taine¹⁰, assim como estará presente em boa parte da produção da chamada Escola de Viena, embora com perspectivas divergentes.

7 WINCKELMANN, Johan Joachin. *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura* (publicado em alemão em 1762 e em italiano em 1780). A sua obra mais importante, *História da arte antiga*, é de 1764. In: PEREIRA, Sonia Gomes. *História, arte e estilo no século XIX*. op. cit. p. 128-141.

8 VASAI, Giorgio. *Vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores*, original de 1550. In: PEREIRA, Sonia Gomes. op. cit. p. 128-141.

9 SEMPER, Gottfried. *O estilo nas artes técnicas e arquitetônicas*. (dos volumes editados em 1861 e 1865). In: PEREIRA, Sonia Gomes. op. cit. p. 128-141.

10 TAINÉ, Hippolyte. *Filosofia da arte*. (original de 1865). In: PEREIRA, Sonia Gomes. op. cit. p. 128-141.

Estamos, portanto, condicionados a achar que cada época tem o seu estilo e a estranhar a presença de obras com estilos “fora do seu tempo”. Neste último caso, ou elas são geniais, porque anunciam o futuro, ou são anacrônicas e, por isso, desprezíveis.

O que está sendo repensado nas últimas décadas é justamente esta estrutura sequencial e evolutiva na construção da História. Isto não quer dizer que a arte não tenha a sua historicidade. Mas significa perceber que os estilos tiveram durações diferentes e que muitas vezes coexistiram – em conflito ou pacificamente. Nesta concepção, a história não é feita apenas de uma camada, em que as obras e os artistas têm de se encaixar em fila; ao contrário, ela é tecida por várias camadas que se superpõem e muitas vezes também se interpenetram.

Olhando deste ponto de vista, fica mais fácil entender a maneira como os estilos europeus foram absorvidos pela arte brasileira. Em grande parte do século XIX, o neoclássico e o romantismo são postos em cena, quase concomitantemente; e, a partir da década de 1880, há a entrada simultânea do realismo, impressionismo e simbolismo.

Sobretudo neste último caso, a dispersão estilística desta geração da passagem dos séculos XIX e XX ainda embarça vários historiadores e críticos. A versatilidade na utilização de muitas linguagens formais diferentes não corresponde propriamente a mudanças de fases – como em geral se tentou entender a obra destes artistas, como, por exemplo, Visconti. Mas se trata, muito mais, da possibilidade de escolha entre estilos diferentes, segundo a sua apropriação a funções diferentes – tais como pintura histórica, retrato, cenas do cotidiano, paisagens, painéis decorativos.

A discussão sobre o papel da Academia Imperial de Belas Artes e o projeto cultural do Império de construção de uma identidade nacional

Já é por demais conhecida a história da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro – criada por decreto em 1816, finalmente inaugurada em 1826: a atuação dos professores franceses, o conflito com alguns artistas portugueses, as dificuldades iniciais e a consolidação institucional com dois diretores excepcionais – Félix-Émile Taunay, de 1834 a 1851, e Manuel de Araújo Porto-Alegre, de 1854 a 1857¹¹.

11 Cf. LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990; OUCHI, Cristina Rios de Castro. *O papel da estampa didática na formação artística na Academia Imperial de Belas Artes: o acervo do Museu D. João VI*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ; PEREIRA,

Mais recentemente, outro aspecto importante da atuação da Academia tem sido estudado: o papel central que ela desempenhou no projeto político do Império de construção da nação e da sua identidade cultural, liderado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro¹².

Nesta perspectiva, coube à Academia a produção de pinturas e esculturas, principalmente de temática histórica e indianista, além dos retratos. Esta função justificou os grandes investimentos nos prêmios de viagens e nas encomendas oficiais aos principais artistas da época, como Vitor Meireles e Pedro Américo.

Vários historiadores têm-se dedicado a este tema, mas aqui eu destaco Bernardo Ricupero, em sua análise da questão específica do romantismo brasileiro, em contraponto com a cultura europeia e os movimentos de independência na América¹⁵. Não há dúvida de que a nação não é algo natural, mas tem de ser construída como um projeto deliberado. Isso é ainda mais verdadeiro nas colônias latino-americanas que fizeram a sua independência durante o século XIX. Após a organização do Estado, vem o momento da constituição da Nação, que é, na verdade, uma construção mental.

Assim, a ideia de Brasil é um produto de engenharia de suas elites políticas e intelectuais. É a geração romântica da década de 1830 que tem grande importância neste processo: a geração formada por políticos, historiadores e escritores, como Domingos José Gonçalves de Magalhães, Francisco Adolfo Varnhagen, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar.

Na verdade, após a independência em 1822, a construção da identidade nacional tornou-se uma preocupação do Estado. E, nesse esforço para estabelecer as referências para a nação brasileira, a história tem um papel central. O passado, reconstruído de maneira intelectual, torna-se uma importante fonte de legitimação do novo regime.

Sonia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 72-85, 2001; PEREIRA, Sonia Gomes. Victor Meirelles e a Academia Imperial de Belas Artes. In: TURAZZI, Maria Inez (org.). *Victor Meirelles – novas leituras*. São Paulo: Studio Nobel, 2009. p. 46-65; GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-Alegre – sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 19-120, 1959.

12 GUIMARÃES, Manoel Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos históricos: caminhos da historiografia*. São Paulo: Vértice, 1988.

15 RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. XVII-XLII.

Um bom exemplo dessa estratégia oficial é a criação do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro em 1838, com o propósito explícito de fixar os parâmetros desse programa político e cultural. Dois anos depois, em 1840, o IHGB organizou um concurso para a elaboração de um plano para “*a escrita da história antiga e moderna do Brasil*”. O vencedor foi o naturalista Karl von Martius, com quem o IHGB mantinha ligações acadêmicas. Basicamente, a ideia era fazer uma seleção das estruturas e dos acontecimentos do passado, escolhendo os mais convenientes para construir uma narrativa que desse significado à comunidade nacional¹⁴.

Essa adesão da produção da Academia ao projeto político do Império pode ser verificada nas obras de vários artistas, sobretudo no campo da pintura histórica e dos retratos oficiais.

Debret fez as pinturas mais proeminentes no início do século XIX, tais como *A chegada da princesa Leopoldina*, em 1817. Como sabemos, ele foi o primeiro professor de pintura na Academia e formou vários artistas brasileiros durante sua permanência no Brasil até 1831, como Simplício Rodrigues de Sá, que fez, entre outros, o retrato do primeiro imperador, Pedro I. Mas foi em meados do século XIX que a pintura histórica chegou ao seu apogeu, especialmente com os pintores Vitor Meireles e Pedro Américo.

Aqui, é importante assinalar uma mudança significativa na interpretação do passado. A primeira geração romântica, como Gonçalves de Magalhães, assumiu uma atitude hostil em relação à época colonial e à herança portuguesa. Mas os românticos posteriores, como Francisco Adolfo Varnhagen, julgaram-nas de forma mais positiva. Contrários à proposta de se tornarem os “*yankees do sul*”, defenderam a autonomia cultural da região e interpretaram o passado como uma fase natural de um processo evolutivo que viria a ser superado pelas gerações futuras¹⁵.

Daí, por exemplo, o destaque ao episódio da expulsão dos holandeses do Nordeste do Brasil no século XVII – apresentado na *Batalha de Guararapes* de Vitor Meireles –, pois seria o momento em que as três raças formadoras do Brasil se teriam juntado para lutar contra o invasor estrangeiro. O sucesso dessa política cultural pode ser medido pela reação popular a essas obras, não só naquela época, mas também depois – como a permanência dessas imagens nos livros didáticos de história nacional.

Outra característica importante do projeto de uma identidade cultural para o Brasil foi a idealização do índio. Sabemos que o indianismo começou na literatura. No início, a presença dos índios não tem uma

14 Idem, *ibidem*, p. 113-152.

15 Idem, *ibidem*, p. 113-152.

ligação imediata com o nacionalismo. Os dois primeiros poemas escritos ainda no século XVIII – *Uruguai*, em 1769, por José Basílio da Gama, e *Caramuru*, em 1781, por José de Santa Rita Durão – comemoram, sobretudo, a conquista portuguesa. No entanto, especialmente no poema de Durão, já é possível reconhecer o caráter do *beau sauvage* de Rousseau.

No entanto, pouco depois a abordagem romântica acrescentou outro significado ao indianismo: o mito das origens. Concebendo a história nacional como um processo evolutivo, era importante ressaltar o ponto de partida. Mesmo admitindo a herança portuguesa de forma mais positiva, era muito mais poderoso, em termos simbólicos, localizar a origem nos índios, os nativos da terra¹⁶.

Não é difícil compreender a adoção dos índios nativos pelo romantismo local. Em primeiro lugar, os índios brasileiros conhecidos até então eram, em sua maioria, dominados e não ofereciam mais risco naquele momento. Em segundo lugar, representavam as origens da nação, colocando-as antes da chegada dos portugueses. Terceiro, eles pareciam estar em completa harmonia com a natureza – uma versão local do mito do *beau sauvage*, tão cara aos românticos.

Nas artes visuais, algumas obras delas representam episódios históricos, em que a aliança com os índios foi decisiva para a vitória portuguesa, como *O último tamoio*, de Rodolfo Amoedo. Mas a maioria das imagens trata de temas literários, como *Moema*, de Vitor Meireles, em que os índios são apresentados de forma muito idealizada. Em outros casos, o índio nativo, como a origem da população brasileira, antes da chegada do português, é elevado à condição de símbolo da nação, como vemos na *Alegoria do Império do Brasil*, de Francisco Chaves Pinheiro.

Diante da inegável predominância da preocupação da Academia com a narrativa da história e a idealização do índio, ela é sempre criticada – ainda hoje – pelo menosprezo por outras temáticas, como a paisagem ou as cenas do cotidiano, que ficaram, em grande parte, por conta de artistas estrangeiros e constituiriam, portanto, uma produção feita fora da Academia e à sua revelia.

Gostaria de expor aqui neste artigo uma ideia que venho tentando desenvolver recentemente. Trata-se de compreender que a descoberta da paisagem e a representação de uma população multirracial também foram importantes para o projeto político de construção da identidade nacional, estando todos estes temas ligados a um programa cultural mais amplo do Império – a que a Academia foi sensível, pelo menos em suas Exposições anuais –, mas que envolvia outras instituições, assim

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 153-178.

como se apoiava em outras técnicas além da pintura e a escultura, isto é, a gravura e a fotografia¹⁷.

Vamos começar pelo entendimento da rede de instituições, ligadas a um projeto cultural mais amplo do Império, que envolvia não apenas a Academia, mas também a Imprensa Régia, a Casa da Moeda, o Arquivo Militar e mais tarde o Liceu de Artes e Ofícios, além de várias empresas particulares, que receberam licenças e encomendas oficiais.

De fato, parece-me ter ocorrido uma verdadeira divisão de tarefas entre estas diversas instituições e firmas. Muitas das lacunas que sentimos na atuação da Academia são supridas por estas outras entidades. Vamos tomar aqui o caso da gravura.

O curso de gravura para impressão em papel, que constava do projeto original de Lebreton¹⁸, nunca se concretizou, em parte pela breve permanência no Brasil do gravador da chamada Missão Francesa¹⁹ – Charles Pradier, especializado na gravura em metal, chegou em 1816, mas em 1818 já estava de volta à França. Assim, o curso de gravura que foi instituído na Academia foi o de moedas e medalhas – a medalhística –, que foi desenvolvido por Zeferino Ferrez, em parceria com a Casa da Moeda.

Para a impressão em papel, outras instituições encarregaram-se de sua produção. É o caso da Imprensa Régia, que fez vir de Portugal grava-

17 Cf. de Adolfo Morales de los Rios Filho: *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, s.d. [1941]; O ensino artístico: subsídio para a sua história – um capítulo: 1816-1889. *Anais do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 8, p. 5-450, 1942 (Anais do Terceiro Congresso de História Nacional, realizado em outubro/1938); O Rio de Janeiro da Primeira República: 1889-1930. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 272, p. 5-200, julho-setembro/1966; v. 273, p. 5-116, outubro-dezembro/1966; v. 274, p. 5-86, janeiro-março/1967. E também: ACQUARONE, Francisco. *História das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Editoria Americana, 1980 (reedição); PALHARES, Taisa (org.). *Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX aos nossos dias*. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial/Pinacoteca, 2009; PEREIRA, Sonia Gomes. Desenho, composição, tipologia e tradição clássica – uma discussão sobre o ensino acadêmico do século 19, *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 40-49, 2005.

18 Vejam-se BARATA, Mário. Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro em 1816. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 283-307, 1959; SANTOS, Renata. *A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

19 TAUNAY, Afonso de E. *A Missão Artística de 1816*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959. (Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1956.)

dores em metal, que foram também utilizados pelo Arquivo Militar, sendo responsáveis por uma produção significativa – ainda pouco estudada²⁰.

O Arquivo Militar também foi muito importante para a litografia, pois foi responsável pela sua introdução oficial no Brasil em 1825, através da importação da nova tecnologia e da contratação do suíço Johann Jacob Steinmann. Este logo instalou a sua oficina litográfica, que funcionou até 1833, quando regressou à Europa.

Alguns destes profissionais pioneiros dominaram várias técnicas de gravura, como o francês Armand-Julien Pallière, que chegou ao Brasil em 1817 e permaneceu até 1830: tanto praticava gravura em metal – talho doce – quanto litografia.

Em relação a estes gravadores – principalmente litógrafos – que estabeleciam oficinas particulares, é interessante destacar as suas relações com o poder oficial, especialmente através da concessão de privilégios para impressão, distribuição, importação e venda de livros, incluindo ainda a concessão do título “imperial” ao estabelecimento²¹.

Assim, a produção de gravura desenvolveu-se tanto em instituições públicas, quanto em estabelecimentos particulares, aumentando significativamente na segunda metade do XIX, com a crescente demanda de uma sociedade em franco processo de modernização.

Em todos estes lugares, o ensino se dava pelo método tradicional das oficinas, ancorado na relação mestre/aprendiz. Uma exceção a este sistema foi a experiência do Imperial Instituto Artístico, de propriedade

20 Para o efetivo desenvolvimento da Imprensa Régia, criada em 1808, vieram de Portugal para o Brasil, em 1809, Romão Elói de Almeida, primeiro gravador figurista, e Paulo dos Santos Ferreira Souto, primeiro gravador arquiteto. Ambos haviam atuado na Tipografia do Arco do Cego em Lisboa. Com um conhecimento tão específico, estes dois gravadores foram ainda solicitados pelo Real Arquivo Militar, também criado em 1808. A estes profissionais da gravura em metal, juntaram-se João José de Souza, João Caetano Rivara, Brás Sinibaldi, Antônio do Carmo e José Joaquim Marques. Romão Elói, por exemplo, realizou as treze estampas da obra *Elementos de geometria*, de Adrien Marie Le Gendre. A Paulo dos Santos Ferreira Souto foram encomendados o *Mapa geográfico da capitania do Maranhão e parte das capitanias circundantes*, para servir à viagem feita pelo coronel Berford, e a célebre *Planta da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro de 1808*. João José de Souza gravou, entre 1816 e 1818, 54 retratos a buril ou talho-doce para a obra publicada em fascículos: *Coleção de retratos de todos os homens que adquiriam nome pelo gênio, talento, virtudes...* Ver IPANEMA, Rogéria Moreira de. *Arte da imagem impressa: a construção da ordem autoral e a gravura no Brasil do século XIX*. 2007. 258 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Universidade Federal Fluminense, 2007. p. 71-73.

21 Rogéria de Ipanema, em sua tese de doutorado, analisou requerimentos para a concessão do título “imperial” entre as datas 1854 e 1889: são 191 processos dirigidos ao imperador, com entrada no Ministério do Império, que se encontram reunidos em quatro volumes no Arquivo Nacional. (IPANEMA, Rogéria Moreira de. op. cit. p. 86-138).

da firma Fleiuss Irmãos & Linde, que ofereceu curso regular de xilogravura a partir de 1861.

Vale a pena analisar um pouco mais estes profissionais e seu estabelecimento, como uma forma de entender melhor o funcionamento de um típico comércio deste gênero em meados do século XIX. O alemão Henrique Fleiuss chegou ao Brasil em 1858. Depois de uma rápida passagem pelo Nordeste, estabeleceu-se no Rio de Janeiro em 1859. Montou, com seu irmão Carl Fleiuss e o pintor e litógrafo Carl Linde, a sociedade, que se desfez em 1868, ficando apenas Henrique. Em 1861, criou o já referido curso de xilogravura. Conforme pode ser visto no seu processo de requerimento para o título de “imperial”, era uma empresa completa de imagem e reprodução, versátil em diversas técnicas e que empregava apenas homens livres, de diversas nacionalidades²².

22 No processo de requerimento do título de “imperial” em 1865, a firma Fleiuss Irmãos & Linde apresenta-se da seguinte forma: “Fleiuss Irmãos & Linde, proprietários do Instituto Artístico, estabelecido no Largo de S. Francisco de Paula, n. 16, tendo concorrido, por diversas vezes, para o engrandecimento da arte neste país, já publicado as *Recordações da Exposição Nacional*, obra que, todo o tempo, dará uma ideia exata da Primeira Exposição deste Império; já publicado em cromolitografia os estudos da Comissão Científica, que ultimamente visitou o Norte do Brasil – obra também que servirá de importante estudo às gerações que se sucederem à presente; já publicado outros diversos trabalhos artísticos, que comemoram fatos e acontecimentos notáveis do país; e já finalmente criado uma escola de xilografia, donde poderão sair artistas, que ganhem honestamente o pão, dando ao mesmo tempo grande incremento a uma arte tão pouco conhecida entre nós...” Mais adiante, a firma define melhor os seus serviços: “...O nosso Instituto Artístico ocupa-se com a Pintura em óleo e aquarela, a litografia em todos os ramos artísticos, com exceção de trabalhos mercantis, a fotografia, a xilografia, a gravura em madeira, a tipografia. Na pintura, temos recebido já a grande medalha de ouro pela Academia de Belas Artes. Na litografia temos fora dos trabalhos avulsos uma grande quantidade de obras: ...*Recordações da Exposição Nacional*, todos os trabalhos da Comissão Científica, contendo já mais que cento e vinte quadros executados em cromolitografia, palestras, *Flora Brasileira do Conselheiro Doutor Freire Alemão*, a *Semana Ilustrada* (jornal humorístico) e grande quantidade de retratos, da família imperial... Temos inaugurado uma escola de gravura em madeira, que já conta oito alunos e será aumentada a número de quinze. Está se fazendo atualmente uma obra científica do doutor Capanema e uma grande obra para a S. Exa. o senhor ministro da Marinha, todas as gravuras em madeira, uma arte até agora desconhecida no Brasil...” Em seguida, descreve a equipe e as instalações: “A pintura é executada pelos proprietários do Instituto Fleiuss Irmãos & Linde. A litografia é executada por seis pessoas, três alemães, um brasileiro, dois portugueses. A impressão é feita por nove pessoas, quatro brasileiros e cinco portugueses. A xilografia está executada por oito pessoas, todas brasileiras. A fotografia por um alemão. A tipografia por quatro pessoas, três brasileiros e um português. Caixeiros de escritório, quatro pessoas todas brasileiros. A casa está dividida em uma sala de desenho, uma sala de tipografia, uma dita de pintura, uma de xilografia, duas de fotografia, duas de impressão litográfica, duas para os trabalhos feitos, uma para litografia, um laboratório...” (IPANEMA, Rogéria Moreira de. op. cit. p. 134-137.)

Portanto, quando analisamos esta cultura visual mais ampla do século XIX, podemos reconhecer a atuação de uma rede de instituições oficiais e estabelecimentos particulares que recebiam o apoio do Estado, pois efetivamente contribuíam para o projeto político de construção de uma cultura brasileira naquele momento.

Vários estudiosos da fotografia no século XIX²⁵ afirmam que não houve no Brasil uma rivalidade entre as artes tradicionais e as novas técnicas, como ocorreu na Europa. É importante ressaltar que todas estas atividades – mesmo as técnicas mais recentes como a litografia e a fotografia – não eram vistas como excludentes, nem mesmo pela Academia, uma vez que suas Exposições Gerais eram abertas a diferentes técnicas, inclusive as mais modernas, e a artistas tanto de dentro quanto de fora da Academia, brasileiros e estrangeiros.

Assim, é possível reconhecer que, neste ponto, a política cultural do Império foi inteligente e eficaz. Diante da limitação de recursos, ela instituiu uma verdadeira divisão de tarefas, que o próprio Pedro II incentivou muitas vezes pessoalmente.

Não me parece correto, portanto, continuar estudando – como ainda acontece hoje – a nossa arte do século XIX nas dicotomias tradicionais: o fechamento da Academia de um lado e a abertura a novos temas e novas técnicas fora da Academia; ou ainda, a produção brasileira alienada da realidade do país, imersa numa narrativa histórica fantasiada, em oposição ao olhar estrangeiro, que revelaria com maior realismo a paisagem e a vida cotidiana do país.

Isto não quer dizer que os processos locais de produção artística não se fizessem sem conflitos: eles existem – e com veemência – dentro e fora da Academia. Mas, muitas vezes, representam mais a luta por um mercado ainda restrito do que propriamente lutas ideológicas – como pode ser visto, por exemplo, na rivalidade entre “modernos” e “positivistas” na reforma da Academia com a República. Mas acredito que o projeto cultural do Império era suficientemente amplo para abarcar técnicas e temas antigos e novos, assim como brasileiros e estrangeiros. Além disso, também a demanda de uma sociedade crescentemente burguesa apontava para o consumo tanto de formas mais tradicionais

25 Cf. CHIARELLI, Tadeu (coord.). *Boletim do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa em Arte & Fotografia*. São Paulo: ECA/USP, 2006, n. 1; INSTITUTO MOREIRA SALLES. Georges Leuzinger. *Cadernos de fotografia brasileira*, Rio de Janeiro, n.5, junho/2006; FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: uso e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. (Coleção Texto & Arte, 5); TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos – a fotografia e as exposições na era do espetáculo*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995; VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2005.

quanto modernas. Naquele momento, portanto, não se tratava de escolher entre a tradição e a modernidade, mas, sim, de dispor das duas, naquilo que elas poderiam ser úteis a um projeto cultural maior: a construção de uma jovem nação e sua identidade nacional²⁴.

Embora muitas vezes tomada apenas como complementação de cenas históricas, a paisagem também foi praticada como gênero autônomo desde o início da Academia, sendo a disciplina incluída no currículo a partir de 1816²⁵.

Mas é interessante analisar a paisagem do nosso século XIX, unindo a pintura com as demais técnicas, especialmente a litografia e a fotografia, produzidas por artistas ligados ou externos à Academia.

Antes, no entanto, é necessário ressaltar a importância da natureza e do território para a construção da identidade nacional. Bernardo Ricupero observa que, durante o período colonial, a palavra Brasil era usada geralmente para indicar o grupo de colônias portuguesas na América. Os colonizadores, porém, não se reconheciam como brasileiros: eles eram identificados pelas suas várias províncias, como baianos, pernambucanos, mineiros, paulistas etc.

Esse caráter fragmentário é apreendido por Von Martius: “só agora começam a se sentir como uma unidade”. Mas o que poderia ser visto como uma falha é transformado por Von Martius em uma qualidade: “é exatamente a grande extensão do país, na variedade dos seus produtos, bem como no fato de que seus habitantes têm o mesmo histórico fundo e

24 Eu sei que a palavra nacionalismo desperta hoje verdadeiros arrepios em muitos autores. No entanto, é inegável a positividade deste projeto do Império – capaz de unir um território imenso; incentivar, dentro do possível naquele momento, a aceitação das diferenças; e tentar colocar, acima dos fortíssimos interesses pessoais e de classe, um projeto de futuro para a nação. Acredito que o que restou de bom deste período – como também de outros momentos da história do Brasil – deve-se, em grande parte, a este projeto de futuro, que hoje parece ingênuo a tantos de nós.

25 A disciplina de paisagem, flores e animais – nem sempre com exatamente este nome – constou do currículo da Academia desde 1816, apresentando a seguinte sucessão de professores até a Reforma de 1890: Nicolas Taunay, Félix Taunay, Augusto Müller, Agostinho José da Motta, Zeferino da Costa, Leôncio da Costa Vieira, George Grimm, Vitor Meireles, Rodolfo Amoedo e Antônio Parreiras. Alguns destes artistas já praticavam a pintura ao ar livre em seu próprio trabalho ou queriam praticá-la no ensino, como se vê nas constantes reclamações de Zeferino da Costa sobre a falta de recursos da Academia para o deslocamento dos alunos para a pintura ao natural. Mas realmente é com Grimm que esta prática se torna regular no ensino. Ver GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial de Belas Artes*. Rio de Janeiro: ENBA/Universidade do Brasil, 1954. p. 47-51.

as mesmas esperanças em um futuro satisfatório, o que funda o poder e a grandeza do país”²⁶.

Então, é claro que a ideia do território teve um papel importante na criação da simbologia nacional. O conhecimento do território e o registro das suas paisagens são as tarefas principais que foram tomadas, de um lado, pelos artistas e, por outro lado, pelos naturalistas – cujas expedições foram naturalmente autorizadas e, em alguns casos, apoiadas pelo Estado.

As paisagens apresentam-se de maneiras variadas. Há um grupo formado por vistas urbanas. Elas têm uma intenção óbvia de fazer um documento visual, como vemos, por exemplo, na pintura *Morro de Santo Antônio*, de Nicolas-Antoine Taunay, na litografia *Vista de N. S. da Glória e da Barra do Rio*, de Johann Jacob Steinmann, ou na fotografia *Rua da Imperatriz*, de Militão Augusto de Azevedo.

Podemos ver também outro grupo de paisagens que se dedica à própria natureza. A descoberta da natureza brasileira e de sua diversidade tornou-se um elemento importante do romantismo local, como se pode ver nestas duas obras, que representam a mesma cachoeira: a pintura *Vista da mãe d’água*, de Félix-Émile Taunay, e a fotografia *Cascatinha da Tijuca*, de Georges Leuzinger.

Mas há, ainda, paisagens que mostram a natureza transformada pelo progresso – como a fotografia *Viaduto da estrada de ferro Rio-Minas* –, assim como a paisagem submetida ao estudo científico – como a fotografia *Charles F. Hartt, com a cidade de Recife ao fundo, durante levantamento da Comissão Geológica do Império*, ambas de Marc Ferrez – já nascido no Brasil, filho do já citado Zeferino Ferrez.

No final do século XIX, outra concepção de paisagem tornou-se usual: é dedicada à natureza em si, mas não parece ter a intenção de fazer uma documentação visual. É uma abordagem mais pessoal e poética de locais específicos. Trata-se também de um sinal de romantismo, mas de uma forma mais subjetiva, tal como aparece no grupo de paisagistas, que praticavam a pintura *plein air*: Georg Grimm e seus alunos – Hipólito Caron, Castagneto, entre outros –, como vemos em *Paisagem*, de Antônio Parreiras.

A historiografia da arte brasileira tem sido muito crítica a respeito da pequena aparição das pessoas comuns nas chamadas belas-artes durante o século XIX.

Realmente, se a descoberta da natureza é um elemento bem-vindo para o romantismo local, a questão do povo brasileiro não é tão

26 RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. op. cit. p. 113-152.

simples, sobretudo num século em que as teorias sociais se apoiavam essencialmente no conceito de raça e numa sociedade fortemente estratificada, vivendo de forma ambígua a questão da escravidão. Mas acredito que seja exatamente a ambiguidade em relação ao homem brasileiro e, sobretudo, as nuances na sua percepção que as imagens do século XIX podem evidenciar.

Já é bem conhecida a forma como Debret representou a população brasileira em suas aquarelas – como, por exemplo, a aquarela *Negra com tatuagem vendendo caju*, enfatizando a diversidade dos costumes locais. Estas imagens eram feitas para agradar na Europa pelo que apresentam de pitoresco e exótico e estão certamente inscritas na diferenciação entre civilização e barbárie e na hierarquia das raças²⁷.

No entanto, é importante mencionar que, desde os anos 1830, começou a ser forjada a ideia da inevitabilidade e mesmo da originalidade da mestiçagem. Bernardo Ricupero apresenta uma verdadeira genealogia de intelectuais do século XIX, que procuraram pensar o problema das raças dentro da especificidade da realidade brasileira, propondo mesmo a fundação de uma nova civilização no trópico. Assim, começando com Ferdinand Denis e Karl von Martius e passando pelos românticos brasileiros, como José de Alencar, a teoria da mestiçagem já estava sendo forjada no século XIX. Inaugurava-se, portanto, uma linha de interpretação do Brasil, que começou com o romantismo, atravessou o evolucionismo e o positivismo, cruzou o modernismo, com Gilberto Freyre, e vem até os dias atuais: o pensamento de que o Brasil é essencialmente um país mestiço²⁸.

Apesar das suas evidentes limitações na época e de suas consequências um tanto ingênuas ao imaginar uma nova civilização autêntica e livre de influências externas, concordo integralmente com Bernardo Ricupero quando ele aponta a positividade deste esforço dos român-

27 Em seu livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, publicado em Paris entre 1854 e 1859 (v. II, p. 87), Debret fez uma classificação geral da população brasileira de acordo com seu grau de civilização: “1 - Português da Europa, português legítimo ou filho do Reino; 2 - Português nascido no Brasil, de ascendência mais ou menos brasileiro longínqua; 3 - Mulato, mestiço de branco com negra; 4 - Mameluco, mestiço das raças branca e índia; 5 - Puro Índio, habitante primitivo; mulher, na China; 6 - Civilizado Índio, caboclo, índio manso; 7 - Índio selvagem, nenhum estado primitivo, gentil tapuia, bugre; 8 - Negro de África, negro de Nação; moleque, negrinho; 9 - Negro nascido no Brasil, crioulo; 10 - Bode, mestiço de mulato com negro; cabra, uma mulher; 11 - Curiboca, mestiço da raça negra com índio”. Sabemos que esta parte do Álbum de Debret não foi bem aceita pelo IHGB, justamente por dar visibilidade à escravidão.

28 RICUPERO, Bernardo. op. cit. p. 153-178.

ticos brasileiros em pensar as nossas diferenças, em contraponto com o pensamento europeu da época²⁹.

A importância dessas ideias no projeto de identidade nacional e a sua repercussão entre os artistas da época podem explicar as outras formas de representação do índio e do negro, especialmente na litografia e na fotografia³⁰. Ao lado das muitas representações de cenas de gênero, representando o cotidiano urbano – em grande parte seguindo a mesma linha de Debret³¹ –, surgem novas imagens, com cunho bastante distinto.

Vamos começar pelos retratos, dos quais podemos dar alguns exemplos: as fotografias *Índios Umuá na antiga província do Alto Amazonas*, de Albert Frisch; *Índio do Mato Grosso* e *Negra da Bahia*, de Marc Ferrez³². Feitas em estúdios ou ao ar livre – muitas delas produtos de expedições ao interior do país –, estas obras preservam o código geral que era utilizado na época para os retratos, inclusive da burguesia branca: preocupação com a composição, pose da figura humana e teatralização dos planos de fundo. Apesar de haver registros de que parte desses retratos servisse à demanda pelo exótico, sobretudo na Europa, não se pode deixar de observar um novo *status* neste tipo de representação.

-
- 29 “Apesar de o negro, escravo, ficar, em geral, fora do programa de mestiçagem romântico e o índio assumir mais o papel de objeto, submetido ao europeu, do que alguém com vontade própria, não se pode negar que é bastante original a solução proposta por escritores brasileiros à não adequação de seu país aos modelos dominantes da civilização europeia.” (RICUPERO, Bernardo. op. cit. p. XXXII.)
- 30 Vejam-se ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermanoff Casa Editorial, 2004; ERMAKOFF, George. *Rio de Janeiro: 1840-1900 – uma crônica fotográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2009; FREITAS, Marcus Vinicius de. *Hartt: expedições pelo Brasil imperial*. São Paulo: Metalivros, 2001; FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004; FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado de Letras, 1994. (Coleção Arte: ensaios e documentos); COSTA, João Cruz. *Contribuição à história das ideias no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956. (Coleção Documentos Brasileiros, 86).
- 31 São por demais conhecidas as imagens destes artistas, em geral viajantes, como Rugendas, Maria Graham etc. No caso do Rio de Janeiro, estas obras apresentam os espaços públicos lotados, barulhentos e sujos. Sua utilização para o comércio informal – como acontece até os dias de hoje com os chamados camelôs – era habitual, especialmente os escravos de ganho.
- 32 Cf. REYNAUD, François; TURAZZI, Maria Inez; VASQUEZ, Pedro et al. *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005; FERREZ, Gilberto. *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro – 1865-1918*. Rio de Janeiro: Editora Ex Libris, 1984; TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac Naify, 2000. (Série Espaços da Arte Brasileira); VASQUEZ, Pedro Karp. *Mestres da fotografia no Brasil: coleção Gilberto Ferrez*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995 (Catálogo de exposição.)

Mesmo que, muitas vezes, a intenção do artista tenha sido fixar tipos, o resultado final – talvez mesmo até pelas limitações técnicas da época, como a necessidade de longa exposição – apresenta retratos bastante individualizados desta população em grande parte anônima³⁵.

Há, ainda, outro tipo de imagens, em que se representa o trabalho – tanto urbano quanto rural –, como nas fotografias *Partida para colheita de café* e *Jornaleiros*, ambas de Marc Ferrez. Embora os registros do pitoresco e do exótico possam ser atribuídos a todas essas imagens, ou então à sua intenção inicial, elas acabaram documentando outro universo da vida do homem comum e o fizeram com grande sensibilidade.

No final do século XIX, como sabemos, houve uma grande mudança, especialmente na pintura. Os velhos temas históricos, tratados de forma retórica, perderam grande parte de sua importância. E um enorme interesse pela vida cotidiana tornou-se mais atrativo em uma sociedade em processo rápido de modernização.

Os temas preferidos são relacionados com a classe média. Mas há também um novo interesse pelas histórias do homem interiorano, como vemos na pintura *Recado difícil*, de Almeida Júnior. Só mesmo então a representação da população pobre adquire um tom verdadeiramente narrativo.

Mais tarde, durante as décadas de 1920, 1930 e 1940, é exatamente esse universo da vida do homem comum que será chamado para o primeiro plano do modernismo brasileiro.

35 Em anúncio de 1886, no *Almanaque Laemmert*, o fotógrafo Christiano Jr. anuncia: “Variada coleção de costumes e typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa”. Ver KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. Typos de pretos no estúdio do photographo: Brasil, segunda metade do século XIX. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 39, 2007. p. 477. A autora, embora indicando o quanto existia nestas imagens de demanda pelo exótico, de um lado, e de vontade em parecerem civilizadas, de outro, também reconhece que grande parte delas é realmente retrato, em que os personagens são representados com grande dignidade.